

FABIA NE EL CABALLERO DE OLMEDO

El Caballero de Olmedo (1615-1625) è una delle commedie di Lope de Vega che ha riscosso un vivace consenso nei nostri tempi ma forse non altrettanto in periodo coevo: scarse sono le rappresentazioni contemporanee di cui abbiamo notizia, tanto che per giungere a un'autentica riscoperta della *pièce* occorre attendere gli ultimi decenni dell'Ottocento¹.

Per la stesura della sua *comedia*, il *Fénix de los Ingenios*, che ha trasformato l'*otium* in *negotium*, trae ispirazione da un fatto storico accaduto il mercoledì 6 novembre 1521. In questo modo, attingendo alla realtà di un fatto cronachistico, il drammaturgo propone la rivisitazione di un tema da lui in precedenza affrontato “a lo negro” nella *comedia El santo negro Rosambuco* (1612) e “a lo divino” nei due *autos sacramentales De los cantares* e *Del pan y del palo*².

L'assassinio di Juan de Vivero, originario di Olmedo, per opera di Miguel Ruiz sulla strada che da Medina lo conduce alla città natia, avvenuto nel novembre 1521 per motivi di caccia e/o per rivalità amorosa, offre lo spunto a vari autori per la rielaborazione dell'episodio in chiave letteraria. Ne *El Caballero de Olmedo* di Lope, l'anticipazione cronologica del fatto all'epoca di Juan II permette di accrescere l'alone leggendario della storia riallacciandosi, seppur con qualche distinguo, ai temi dell'amore cortese con i suoi codici d'onore e con la raffinatezza dei suoi sentimenti, percepibili soprattutto nel *topos* petrarchesco della descrizione della fisionomia dell'amata.

Nell'intreccio d'amore e avventura, nell'unione di eroismo e comicità antierica, personificata in taluni casi dal pusillanime servitore Tello, *alter ego* di Don Alonso, all'ideologia cavalleresca della lirica provenzale e della tradizione stilnovista italiana si affianca l'elemento di derivazione celestinesca nonché il motivo del meraviglioso³.

A più di un secolo di distanza dalla pubblicazione de *La Celestina* di Fernando de Rojas, si osserva, parafrasando Bataillon, l'instaurazione di un gioco letterario con la prima opera del Rinascimento spagnolo piuttosto che di una resurrezione del tema *tout court*⁴.

TELLO
(¡Tan presto!) Yo soy
¿Está en casa Melibea?
Que viene Calisto aquí.

¹ L. de Vega, *Fuente Ovejuna. El Caballero de Olmedo*, ed. M. G. Profeti, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 9, L. de Vega, *El Caballero de Olmedo*, edición, estudio y notas de M. G. Profeti, Madrid, Editorial Alhambra, 1981, p. 38.

² L. de Vega, *El Caballero de Olmedo*, ed. Profeti, cit., pp. 9, 10, L. de Vega, *Fuente Ovejuna. El Caballero de Olmedo*, ed. Profeti, cit., pp. 64, 65, L. de Vega, *El Caballero de Olmedo*, ed. I. Arellano, J. M. Escudero, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 36, 37.

³ L. de Vega, *El Caballero de Olmedo*, edición, introducción y notas de J. Pérez, Madrid, Castalia, 1970, p. 15, J. F. Montesinos, *Estudios sobre Lope*, Salamanca, Anaya, 1967, p. 51, L. de Vega, *Fuente Ovejuna. El Caballero de Olmedo*, ed. Profeti, cit., p. 73.

⁴ L. de Vega, *El Caballero de Olmedo*, ed. Pérez, cit., p. 16.

ANA
Aguarda un poco, Sempronio⁵.

In questo passo, si nota che Lope intenzionalmente si richiama all'opera di Rojas attraverso la sostituzione del nome dei suoi personaggi con quelli de *La Celestina*, ovviamente con tutte le differenze del caso, motivate dal diverso orizzonte d'attesa del pubblico. In altri termini, la riproposta di un tema noto con opportune varianti si colloca entro i confini della concezione teatrale lopesca. Per un drammaturgo che vive dei proventi della propria penna, è infatti vitale non annoiare lo spettatore, ma al contrario diviene fondamentale solleticarne la curiosità.

Don Alonso, cavaliere di Olmedo, e Doña Inés, sua amata, sono ambedue privi della passione cieca e folle che, in modo morboso, irretisce Calisto e Melibea facendo di loro gli schiavi di un amore insano i cui unici epiloghi sono la concupiscenza e la morte ingloriosa e contro natura. Alla pari di Calisto, Alonso ricorre all'intervento di una mezzana per avvicinare Inés. In una *pièce* in cui si coglie la commistione stilistica di tragico e comico, donde la definizione di "tragicomedia"⁶, l'anziana mediatrice a cui il virtuoso Don Alonso ricorre per comunicare con Inés è Fabia. Sulla falsa riga dell'archetipo celestinesco, quest'ultima incarna il modello della fattucchiera e della ruffiana oltre a rappresentare nel primo atto della *pièce* l'anello di congiunzione tra Alonso e Inés, due mondi altrimenti incomunicabili⁷.

Nel presente studio, Fabia polarizza la nostra attenzione poichè incarna la *leyenda negra* al femminile della fattucchiera, della medichessa d'amore, dell'alchimista, della ricostruttrice di verginità perdute introiettando, non senza la comicità dei primi due atti, stereotipi e luoghi comuni di cui soprattutto in passato erano bersaglio le donne sole e anziane. L'umorismo con cui il *Fénix de los Ingenios* presenta la donna almeno nella prima coppia di atti è un modo brillante attraverso il quale, con complicità, è come se l'arguto Lope strizzasse l'occhio al suo pubblico dando a notare di non credere a simili *cliché*.

¡Oh Fabia! ¡Oh retrato, oh copia
de cuanto naturaleza
puso en ingenio mortal!
¡Oh peregrino dotor
y para enfermos de amor
Hipócrates celestial!
Dame a besar esa mano,
honor de las tocas, gloria

⁵ L. de Vega, *Fuente Ovejuna. El Caballero de Olmedo*, ed. Profeti, cit., vv. 1001-1005. D'ora in poi le citazioni esplicite ricavate da questa edizione verranno espresse tra parentesi accanto alla citazione con l'indicazione del numero dei versi.

⁶ L. de Vega, *El Caballero de Olmedo*, edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1997, p. 14.

⁷ L. de Vega, *El Caballero de Olmedo*, ed. Profeti, cit., p. 29, L. de Vega, *Fuente Ovejuna. El Caballero de Olmedo*, ed. Profeti, cit., p. 81.

del monjil. (vv. 41-49)

Così, il cavaliere saluta Fabia per la prima volta. Si tratta di un saluto ispirato a quello di Calisto verso Celestina⁸; ciononostante, le ammirazioni con cui Alonso esalta la donna, l'affastellarsi delle esclamazioni, le iperboli che, mediante sineddoche, ritraggono Fabia come persona di rispetto nonché come una quasi dea dell'abbondanza suonano ridicole. Tali affermazioni sono, infatti, da concepirsi come parodia delle suppliche di tutti coloro che, in termini malinowskiani, concepiscono e ricorrono all'atto magico come necessità dinanzi allo scoramento frustrante dell'esistenza⁹. Il passo indicato è uno dei primi in cui, nella *pièce*, fa la sua comparsa il personaggio di Fabia; si evince, dunque, che l'ingresso della donna sulla scena sortisce un effetto comico che contribuisce a smussare le angolature stregonesche del personaggio e ad abbassare il timore che potrebbe incutere qualora fosse stato introdotto per mezzo delle tinte fosche che si addicono alla strega o alla presunta tale.

En casas de tanto honor
no sé yo como se atreve,
que no tiene buena fama;
mas ¿quién no desea ver? (vv. 253-256)

La definizione che qui ne dà Leonor è per taluni aspetti antitetica rispetto a quella della citazione precedente; il contrasto delle due presentazioni manifesta l'ambiguità di Fabia della quale, eccettuate poche rapide pennellate nel secondo atto, non è dato conoscere le caratteristiche dell'aspetto fisico. Di essa, oltre alla non più verde età, sono note soltanto occupazioni e inclinazioni morali, attraverso cui il personaggio appare come creatura bifronte: per coloro che si trovano in una situazione analoga a quella di Alonso, citando Franco Cardini, Fabia assume il ruolo di *consolatrix afflictorum*¹⁰. Per altri, sulle orme di Leonor, sorella di Inés, Fabia personifica l'attentatrice del buon nome delle famiglie vale a dire la donna che, segnata da una cattiva reputazione, infanga l'onore delle case. Valgano alcune citazioni campione, tutte dal primo atto che si contraddistingue per essere quello più "celestinesco" dei tre nei quali si suddivide la *pièce*¹¹:

FABIA

Padre que se duerme en esto,
mucho a sí mismo se agravia.
La fruta fresca, hijas mías,
es gran cosa, y no aguardar
a que la venga a arrugar

⁸ F. de Rojas, *La Celestina*, vol. I, edición, introducción y notas de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa Calpe, 1972, p. 91.

⁹ J. Caro Baroja, *Le streghe e il loro mondo*, trad. L. Dapelo, Parma, Nuove Pratiche, 1994, p. 119.

¹⁰ F. Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, p. 102.

¹¹ L. de Vega, *El Caballero de Olmedo*, ed. Profeti, cit., p. 34, L. de Vega, *Fuente Ovejuna. El Caballero de Olmedo*, ed. Profeti, cit., p. 81.

connotano come donna tuttofare di tanto in tanto dedita a magie e sortilegi avrà forse suscitato l'ilarità del pubblico aureo proprio in virtù dell'affastellarsi di strumenti tipici del *cliché* della fattucchieria.

FABIA

(¡Apresta,
fiero habitador del centro,
fuego accidental que abrase
el pecho desta doncella!) (vv. 393-396)

In questo frammento, siamo in presenza di un'invocazione al Demonio per bocca di Fabia, affinché il petto di Inés arda d'amore per Alonso. Una scena analoga è riscontrabile ne *La Celestina*¹⁴ quando, con suppliche intrise di comicità, il personaggio di Rojas implora Plutone, divinità infera pagana equivalente di Satana, per irretire Melibea nelle trame della lussuria. In modo analogo, l'implorazione di Fabia si relaziona con il fenomeno della stregoneria. In tali versi, emerge l'ambiguità del personaggio: l'invocazione al Diavolo, di per sé inquietante, dipinge la donna con tonalità negative poichè, in opposizione alle norme sociali del tempo, essa mira a favorire unioni illecite che esulano dalla benedizione delle famiglie. Ciononostante, l'equivocità di Fabia risiede proprio, anche se non solo, nella sua funzione di ruffiana. Il ricorso al sortilegio d'amore può, infatti, concepirsi sotto la benevola luce di chi opera per unire i cuori di due innamorati.

Quest'ultima interpretazione, ammessa dal carattere bifronte di Fabia, attenua l'aspetto stregonesco del personaggio. Una lettura simile può essere desunta da altri due passi della *pièce*:

FABIA

Con los hombres, las mujeres
llevamos seguridad.
Una muela he menester
del salteador que ahorcaron
ayer. (vv. 597-601)

TELLO

Sacar
una dama de su casa. (vv. 671-672)

In entrambe le citazioni, seppur mediante punti di vista diversi, si rievoca attività peculiari a *Celestina* e alle sue condisciple¹⁵. Ne *El Caballero de Olmedo*, tuttavia, la profanazione e la mutilazione dei cadaveri non è da concepirsi, in termini ginzburghiani¹⁶, come dissacrazione del tabù della morte. Fra il probabile riso generale del pubblico aureo, la richiesta di Fabia al codardo Tello di accompagnarla per andare a estrarre il dente dell'impiccato non assume connotati terrificanti ma grotteschi. Qui non si cancella il confine tra vita e morte in modo inquietante: Fabia e

¹⁴ Ibi, pp. 150, 151.

¹⁵ Ibi, p. 143.

¹⁶ C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1998, p. 282.

il *gracioso* Tello, a cui la prima non a caso ricorre, formano insieme il tipico schema binario della coppia burlesca. La comicità della scena abbassa le tinte stregonesche della manipolazione dei morti riducendo Fabia a un personaggio buffonesco. L'ironia è, poi, accentuata da Tello: nel suo intervento, l'ilarità dello spettatore è accresciuta dall'*humor* della metafora che allude alla dama da far fuoriuscire dalla sua casa per indicare il dente dell'impiccato.

Lo sberleffo ai danni di Fabia che impedisce di concepirla come una strega dai tratti terrifici prosegue nella *pièce* e viene reso possibile ancora una volta da Tello, *alter ego* buffonesco della donna:

Mas no hay maestra mejor
que decirle que la quiero,
que es el remedio primero
para una mujer mayor [...] (vv. 1926-1929)

Nel tono giocoso di questa *redondilla*, il servitore pone in atto una comica irrisione di Fabia con l'intento venale di estorcerle la catena d'oro che le ha donato Alonso. Quanto alla donna, non vi sono né alambicchi né pozioni magiche a incutere terrore; resta soltanto il tentativo dell'astuto *gracioso* che, facendo leva sullo stereotipo della vecchia concupiscente, cerca di soddisfare la sua divertente brama di possesso ricorrendo a ridicole pseudo-lusinghe d'amore.

Lo spirito degli *sketch* che coinvolgono Fabia e Tello è funzionale anche a ribadire il ruolo celestinesco da mezzana assunto dalla donna:

FABIA	No hables mal; que tengo cierta morena de estremado talle y cara. (vv. 210-212)
-------	---

Per addolcire il giudizio di Tello nei suoi riguardi, Fabia cerca di ingraziarselo attraverso la promessa di una brunetta che avrà strappato il sorriso dell'audace spettatore aureo, divertito all'udire l'allusione licenziosa agli amori di Tello e a come procurarglieli. Si noti, tuttavia, in questo caso, il contrasto con *La Celestina*: il personaggio di Rojas trova la morte per mano di Sempronio e Pármene che, avidi della catena d'oro data dal loro padrone alla donna, non esitano ad assassinarla per sottrargliela allorché la mezzana si rifiuta di far parte ai due servitori del bottino. La scena è affine nelle due opere: malgrado ciò, di opposta tendenza ne è l'epilogo. Ne *La Celestina*, la conclusione è tragica; ne *El Caballero de Olmedo*, è esilarante.

Cerimonia verbale ironica, latinismi maccheronici e paragoni aulici consueti e, quindi, comprensibili per il tempo anche da un destinatario di bassa estrazione socio-culturale contraddistinguono il registro linguistico di Fabia:

¡Qué de huérfanos quedamos
por su muerte malograda!
¡La flor de las Catalinas! [...] (vv. 278-280)

[...] *Domine*, si tanto puedo,
ad iuvandum me festina. (vv. 1460-1461)

[...] Cuchilladas y lanzadas
dio en los toros como un Héctor;
treinta precios dio a las damas
en sortijas y torneos.
Armado parece Aquiles
mirando de Troya el cerco;
con galas parece Adonis... (vv. 855-861)

Nell'ultimo verso del primo passo citato, Fabia usa una frase fatta per encomiare la memoria della defunta madre di Inés. Nel fare adulatorio della donna, si coglie un linguaggio altisonante che, non scevro da comicità, nel suo carattere ampolloso, avrà stimolato il riso del pubblico aureo.

Nella seconda citazione, le parole della preghiera latina, ilare improvvisazione di Fabia, accrescono la falsità burlesca del personaggio. Malgrado il repertorio linguistico della donna adotti sfumature ridicole, nel terzo passo summenzionato, il buffonesco si dilegua, sostituito da una convenzione che accomuna Fabia a Celestina. Alla pari di quest'ultima¹⁷, i paragoni proferiti dalla prima attingono dalle lettere classiche spunti e personaggi. Considerando i *corrales* del *Siglo de Oro*, la consuetudine di far pronunciare a un'anziana di umile estrazione sociale, forse semianalfabeta, lodi colte alle gesta del cavaliere non stupisce. Tali comparazioni che equiparano la fierezza di Alonso a quella di Ettore e Achille e la sua beltà a quella di Adone sono abituali e funzionali a incrementare l'*epos* del cavaliere.

Sebbene il primo atto sia quello più "celestinesco", non è fuori luogo soffermarsi sul travestimento di Fabia presentato nel secondo. Per mezzo dell'inganno con cui si libera dall'eventualità di un matrimonio indesiderato con Don Rodrigo, Inés manifesta al padre Don Pedro la non veritiera vocazione monacale. In tale circostanza, benché anche Tello assuma la falsa apparenza di un buffonesco precettore di latino, vale la pena osservare il rapido schizzo della didascalia con cui è descritto l'ingresso di Fabia nella scena. "(*Sale Fabia, con rosario y báculo y antojos.*)" (v. 1409) è la frase che dipinge il comico mascheramento della donna. Nel corso della *pièce*, rare e sporadiche sono le occasioni in cui si tratteggia l'aspetto fisico e indumentario del personaggio; l'uso del polisindeto, tuttavia, rimarca i tre oggetti di una descrizione che, seppur scarna, è nella sua essenzialità eloquente. Oltre a suscitare l'ilarità del pubblico, la scena mostra un personaggio, presentato sino a quel momento nella sua ambiguità, nel comico travestimento della

¹⁷ Rojas, *La Celestina*, vol. I, ed. Cejador y Frauca, cit., p. 100.

donna pia che, “integerrima nella sua moralità”, a suon di decine di rosari segue la formazione della pseudo-novizia.

L’intera scena, frutto della finzione nella finzione, ha aspetti carnevaleschi poiché si configura come una messinscena per imbrogliare l’ignaro Don Pedro. Tre oggetti costituiscono la totalità dei mezzi scenici, indicata dall’autore, per ottenere un simile travestimento; ciononostante, malgrado l’esiguità degli strumenti, l’abuso del rosario e la farsa del bastone e degli occhiali divengono stratagemmi atti a divertire lo spettatore in virtù della loro comica esagerazione.

Nel terzo e ultimo atto, Fabia si spoglia della veste celestinesca e buffa che ha indossato nei due precedenti e, con la sua nuova funzione, accresce l’elemento leggendario de *El Caballero de Olmedo*. Fra i sogni premonitori di Alonso, forse indotti alla fine del secondo atto da Fabia, presagi e prodigi, la ruffiana, l’esperta di un empirismo medico-farmacologico, la venditrice di cosmetici e la ricostruttrice di verginità perdute si dissolve assumendo la missione di messaggera del Destino.

(Al entrar, una SOMBRA con una máscara negra y sombrero y puesta la mano en el puño de la espada se le ponga delante.) (vv. 2256)

(Canten desde lejos en el vestuario, y véngase acercando la voz, como que camina.)

Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo. (vv. 2373-2377)

LA VOZ
Sombras le avisaron
que no saliese,
y le aconsejaron que no se fuese
el caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo. (vv. 2386-2392)

FABIA
Yo pienso que mayor daño
te espera, si no me engaño [...] (vv. 2530-2531)

Nelle prime tre citazioni, sulla strada di Olmedo, Alonso non incontra Fabia in carne e ossa. L’ombra e il contadino ridotto alla sineddoche della sua voce sono, però, portatori di messaggi in codice di cui, per certi aspetti, Fabia è custode. Non è un caso che il secondo frammento sia un *cantarcillo*, sotto forma di *seguidilla* che, qualche verso dopo, il contadino afferma aver udito da Fabia. Lo stesso dicasi della terza citazione, prosieguo del *cantarcillo* summenzionato in *seguidilla compuesta*, attraverso cui l’agricoltore intona, con melodia infausta, il Fato del cavaliere. Nella prima citazione, l’ombra con la maschera nera, il cappello e la spada che per due volte chiama a nome Alonso senza proferire ulteriore verbo diviene muta metafora della sua morte imminente.

L'inquietante mutismo dell'ombra è insieme antitesi e *alter ego* del canto funesto del contadino che, traduttore del silenzio della prima, confluisce nella quarta citazione allorché, tramite due ottonari a rima baciata, Fabia predice a Inés dolori più laceranti della semplice assenza dell'amato.

La Fabia dalla personalità ambigua dei primi due atti, ora buona ora cattiva, cede il posto alla Fabia profetessa di morte che, secondo Arellano ed Escudero, introduce nella *pièce* l'ingrediente numinoso che apre la strada al mondo del mistero e del meraviglioso¹⁸. Annunciatrice più o meno diretta di un *Fatum* tragico, Fabia si colora nella fase conclusiva dell'ultimo atto solo di tonalità positive poiché, grazie a prodigi e apparizioni incantevoli, addita ad Alonso l'avversità della sorte ma, nel contempo, è come se lo ammonisse, quale *deus ex machina*, a tornare indietro sulla via della vita. La metamorfosi di Fabia, da comica intermediaria dell'*Eros* a seria vaticinatrice di *Thanatos*, può essere intesa come funzionale a testimoniare il crescendo epico del cavaliere di Olmedo che, secondo Montesinos, simboleggia il popolo spagnolo¹⁹. Alla pari di quest'ultimo, in ossequio a un valoroso *amor Fati*, Alonso si sottomette in modo eroico a un Destino avverso, guadagnandosi con la nobiltà della sua morte, gli epiteti virtuosi tributatigli da Fabia unendosi alla quale lo spettatore aureo e quello dei secoli successivi nonché il lettore odierno possono celebrarlo quale "gala de Medina" e "flor de Olmedo".

Debora Sensi

¹⁸ L. de Vega, *El Caballero de Olmedo*, ed. Arellano, Escudero, cit., p. 47.

¹⁹ Montesinos, *Estudios sobre Lope*, cit., p. 308.